

LA REBELIÓN DE LA MUJER BIÓNICA. A PROPÓSITO DE PIGMALIÓN

Josep M. Vilageliu

RESUMEN

A partir del análisis de un fragmento de la *Metamorfosis* de Ovidio referido a Pigmalión, se aislarán en este artículo varios motivos recurrentes que más adelante encontraremos en otras manifestaciones artísticas: la mujer surgiendo de las aguas, la mujer ideal como creación del hombre, las relaciones del artista con su modelo o la mujer como talismán que protege al hombre y del cual no quiere desembarazarse, ideas muy extendidas en la literatura, el arte y el cine y que alimentan la misoginia actual de las fantasías masculinas, enquistadas en un imaginario donde la mujer perfecta debe ser virtuosa y lasciva al mismo tiempo. El hombre instala a la mujer en un altar, poniéndose así fuera de su alcance. La mujer como una diosa es una imagen tranquilizadora, que lo protege contra la mujer real, capaz de rebelarse contra su sometimiento.

PALABRAS CLAVE: Afrodita, Venus, Pigmalión, artista, erotismo, mujer ideal, misoginia, fantasía sexual, *voyeurismo*, fetichismo, muerte, muñeca, vivificación, sometimiento, feminización.

ABSTRACT

By analyzing the passage on Pygmalion in Ovid's *Metamorphosis*, this article will identify various recurring motifs that we would later re-encounter in other artistic manifestations: the woman emerging from the waters, the ideal woman as man's creation, the relationship between artist and model or of woman as a talisman that protects the man and that he does not want to get rid of, ideas very widespread in literature, art, and film that feed the current misogyny of masculine fantasies, deeply rooted in the imaginary where the perfect woman must be virtuous and lascivious at the same time. Man places woman on an altar, positioning her out of his reach. Woman as goddess is a reassuring image, which protects man against the real woman, able to rebel against his domination.

KEY WORDS: Aphrodite, Venus, Pygmalion, Artist, Eroticism, Ideal Woman, Misogyny, Sexual Fantasy, *Voyeurism*, Fetishism, Death, Doll, Vivification, Submission, Feminization.

EL MITO DE PIGMALIÓN

Pigmalión, rey de Chipre, llevado por la nostalgia de la belleza femenina perdida, esculpe una estatua de marfil. ¿Es la imagen de Afrodita? Al principio no tiene nombre. Más tarde será conocida como Galatea, la diosa blanca como la le-

che, su rostro es el de una muchacha auténtica pero su belleza inhumana sobrecoge a quien la mira.

Galatea no nace de mujer. Como Eva, que fue creada a partir de la costilla de Adán, nace directamente de la mano del hombre. Eva fue creada directamente por Dios de modo imperfecto. Es tarea del hombre mejorar el modelo para llevarlo a la perfección.

Pilar Pedraza, en *Máquinas de amar*, describe así el momento en que Galatea nace a la vida:

...al abrir los ojos, ve al mismo tiempo al cielo y a su amante: el cielo, su amante, su hacedor, su padre. No surge de la tierra, de la naturaleza, de un vientre de mujer entre humores y moco, sino del arte macho, limpio y celestial que la extrajo de una materia noble, incorruptible, dura como la piedra pero de origen viviente¹.

¿Quién es Afrodita? Es el fruto de la castración parricida de Cronos, al rebelarse contra Urano. Sus testículos caen al mar y del contacto de la esperma con el agua surge Afrodita de la espuma. En el siglo XIX al esperma se le llamaba espuma, palabra que procede del griego, afros, siendo lo afrodisíaco lo que compete a la diosa.

Al principio es una potencia primordial, con gran poder sobre el hombre y la naturaleza; controla la procreación, domina el deseo de la mujer y la fecundidad en el hombre. Es una deidad seductora, alimenta pasiones violentas. Las mujeres temen su furia. Pero Afrodita se casa con Hefesto, el herrero del Olimpo, y ella lo engaña con Ares. Como en una vulgar comedia de enredo, el marido teje una red metálica y simula un viaje a la isla de Lemnos. Cuando los amantes se acuestan, la red los aprisiona: encadenamiento de la diosa-estatua, para impedir su huida y garantizar la protección de su poseedor.

Venus, divinidad romana del amor y la extrema belleza, al principio no guardaba relación con Afrodita, siendo su asimilación posterior. En uno de sus giros, tan típico del devenir de la mitología en su afán de ir adaptándose a la historia, llegó a ser garante de la castidad: «la que vuelve y purifica los corazones». Más tarde, se convirtió en protectora de los hombres de estado.

En esta síntesis Afrodita-Venus encontramos ya algunas cuestiones interesantes: lo afrodisíaco como factor positivo (los mariscos eran el manjar simbólico de la diosa); lo venéreo, en la concepción pecaminosa del cristianismo, que connota lo negativo, asociando el amor carnal de Venus a la enfermedad; Venus es también la luz, el lucero de la mañana: tras su espectacular nacimiento, envuelta en la espuma primigenia, Afrodita surcó el firmamento. Su ceñidor mágico, que la hacía irresistible a todos los varones mortales e inmortales, fue la envidia de las demás diosas.

¹ PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial*, Madrid, Valdemar, p. 35.

El mito clásico cuenta cómo Pigmalión, rey de Chipre, se enamoró de Afrodita. Al no aceptar sus requerimientos, esculpió una imagen de marfil y la acostó en su cama, rogándole que le hiciera caso. Afrodita, compadeciéndose, se introdujo en la estatua y le dio vida como Galatea, dándole dos hijos.

Según el relato de Ovidio, la diosa Venus decide castigar a las Propétidas, al descubrir que sacrifican becerros y ovejas a Júpiter en vez de cumplir con sus obligaciones hacia ella en el templo. El castigo consiste en originar en ellas un fuerte ardor erótico que las lleva a prostituirse. Pierden el pudor y toda contención, pero no se arrepienten. Entonces la diosa, después de calentar su carne, opta por enfriarlas hasta transformarlas en duros pedernales.

En *Las metamorfosis* de Ovidio encontraremos más ejemplos de estas transformaciones de ida y vuelta, donde es la mujer quien va pasando por las diversas formas de la materia:

Mas las sucias Propétidas osadas,
Que Venus no ser diosa porfiaron,
Con ira de ella misma castigadas,
Sus cuerpos las primeras alquilaron.
Y luego que ramerías estimadas
De verse endurecidos no curaron,
Mudáronse en muy duros pedernales
Estándose ya ellas casi tales.

(Ovidio, *Las metamorfosis*, Libro décimo, 455-462)

Pigmalión, ante la vida lujuriosa de las mujeres, decide permanecer soltero:

Las cuales (las sucias Propétidas),
porque vio pasar la vida
Pigmalión, tan viciosa y malamente,
Cansado de los vicios do se anida
cualquier mujer que siga lo que siente;
tenía, tal compañía aborrecida,
por no sufrir enfados de tal gente,
y estaba en conclusión determinado
vivir soltero siempre y no casado.

(Ovidio, 463-170)

En Ovidio es Orfeo quien relata estos hechos. Recordemos que Orfeo, después de la muerte de Eurídice, decide no tener ninguna relación con mujer alguna durante tres años. Las mujeres, en cambio, desean yacer con él:

En muchas gran deseo se entendía
De se juntar con él, y se quejaron,
Porque negando a todas respondía.
Y del ejemplo suyo comenzaron a amar a los muchachos los de Tracia,
Y a las mujeres tristes olvidaron.

(Ovidio, 148-163)

En el canto de Orfeo, se repite el asedio de las lúbricas mujeres. Pigmalión las rechaza, sólo guarda en el corazón la imagen de una única mujer, la mujer de sus sueños, una mujer que debe ser casta y pura. Es entonces cuando decide esculpir una forma de mujer de un marfil de gran blancura:

Y visto tal semblante y hermosura
A enamorarse de sus obras empieza;
La cara es de una virgen verdadera
Y pareciera viva a quien la viera.

(Ovivio, 475-478)

Y empieza a hablarle, a decirle requiebros, adorna sus miembros con vestidura riquísima, joyas, anillos, zarcillos de perlas; finalmente la coloca en la cama. Cuando llega el día de la diosa, acude al templo y le ruega que esta «mujer semejante a mi imagen» pueda llegar a ser su mujer. La llama del fuego sagrado se inflama tres veces, señal de buen agüero. Pigmalión se echa en «la cama incontinente», la besa y al besarla nota que está caliente.

Otra vez la besó regocijado
Tentando con la mano el blanco pecho.

Nota entonces cómo el marfil se ablanda como si fuera cera. Entre la dureza pétrea y la calidez de la carne, las varias reencarnaciones de Galatea a lo largo de la historia van a recorrer varios estadios: la madera, el acero, la electricidad, la porcelana, el polietileno y la cera.

Robert Graves ve el origen del mito en la lucha por el poder: Pigmalión, casado con la sacerdotisa de Afrodita en Pafos, parece haber tenido la imagen del culto de la diosa en su lecho como un medio para conservar su trono de Chipre. Esta idea de la mujer como talismán sustenta el argumento de *El imperio de la fortuna* de Ripstein, como luego veremos.

El mito nos suministra varias significaciones, muy útiles para su rastreo en el cine:

- La mujer ideal como una creación del hombre. La mujer real es imperfecta. Misoginia.
- La mujer simboliza el trabajo creativo del artista. La diosa como una musa inspiradora.
- La mujer como talismán: protege al hombre y éste se aprovecha de su poder, reteniéndola.

Elementos indispensables del mito: la imagen de la mujer recreada a partir de un modelo, un ser inanimado que se vivifica, la propia diosa encarnándose en ella (luego es inhumana), y la exultante erotización del proceso, donde es el amor del hombre quien «despierta» a la diosa, desde la frialdad del mármol al calor de la carne encendida. Una frialdad que, sin embargo, no abandonan ciertas muñecas mecánicas de la literatura fantástica.



En *El hombre de arena*, uno de los cuentos fantásticos de Hoffmann, Nataniel cree en la realidad de la muñeca como mujer, más aún, la autómatas se comporta mejor que una mujer de carne y hueso. En la fiesta, Nataniel, que ha dejado a su novia por una enigmática mujer, es el hazmerreír de todas sus amistades, pues la trata como una mujer auténtica ante la mirada atónita de toda la comunidad. Aquí es donde el artífice de la maravilla, un siniestro Pígalión que se oculta en las entretelas de la narración, fracasa, a diferencia de otras versiones en las que la sociedad sucumbe al engaño del simulacro. Olimpia sabe escuchar, habla poco, más bien sugiere, pero al tacto está helada como un muerto. Su mirada petrificada se anima con destellos de luna; al tocarla por primera vez, Nataniel proyecta su propia excitación en ella y nota cómo empieza a circular la sangre en las falsas venas de la autómatas.

DE LO INANIMADO A LA VIDA

El momento álgido del mito es el instante de la vivificación de la estatua y elevación de la temperatura del cuerpo femenino. Son los prolegómenos eróticos que llevan inexorablemente al éxtasis o pequeña muerte. Apunto aquí un cierto elemento de necrofilia, inherente al propio mito, pues Galatea es vivificada a partir de la no-vida. No ha sido parida, no ha nacido de madre, mezclada con el líquido amniótico de la placenta, al igual que la diosa, que ha nacido de las aguas, tras una gloriosa fecundación.

Esta exhumación implícita en el mito aparece con toda crudeza en *La prometida* (*The bride*, 1985), de Frank Roddam, donde se aúna la creación de la vida prometeica con el paciente trabajo amoroso que convierte al grotesco ser en un dechado de virtudes. Frente a las versiones que configuran al monstruo de Frankenstein y a su prometida como nefandas criaturas, aquí se establece un doble recorrido de aprendizaje: él no tiene nombre (será bautizado por un enano —otro ser monstruoso— como Víctor, vencedor); ella se llama Eva, como la primera mujer, y la veremos andar desnuda en un primer momento; él en su huida se interna en el bosque y descubrirá la explotación y la amistad; ella queda retenida en el palacio, recibirá una buena educación y encontrará el amor; él es fuerte y ella hermosa, han sido creados el uno para el otro como una nueva raza de hombres que no han heredado los prejuicios de la civilización; son inocentes, son seres únicos que se buscan. A diferencia del Pígalión clásico, Charles Frankenstein no despierta a la mujer con sus caricias. Le da educación, la viste como una dama, y espera pacientemente a que sea suya, a que su carne se caldee poco a poco, de una manera natural. Pero no puede evitar que se haga preguntas sobre su enigmático origen y un apuesto militar la inicia en el arte amoroso, propiciando la aparición de los celos. «Tú no eres mi creador», protesta Eva. «Sí, soy tu creador», confiesa él, y la enfrenta al rayo prometeico que animó los fragmentos de carne putrefacta.

Este instante de apertura a la vida, propiciado por una caricia, lo encontramos ya en los cuentos populares: en el beso del príncipe que despierta a la Bella Durmiente y en Blancanieves envenenada por la manzana, ambas arrebatadas de la muerte por la intercesión de un hombre de alcurnia, como el rey de Chipre. Pero



también podemos encontrarlo en las relaciones del artista con su obra: la estatua como obra de arte vivificada por la intermediación del genio.

En *La bella mentirosa* (*La belle noiseuse*, 1991) de Jacques Rivette, basada en una narración de Balzac, Pigmalión es el pintor Edouard Frenhofer, que piensa en el lienzo como un ser vivo del que hay que arrancar sangre. Pero aquí es el artista quien vive petrificado, inmovilizado por el temor de estar ya acabado como artista. Marianne, la mujer de un joven pintor, acepta posar para que Frenhofer, espoleado por sus amigos, termine la recreación de una cortesana del siglo XVIII, llamada la bella mentirosa, que dejó inconcluso hacía tiempo. La búsqueda de la verdad que guiaba los pasos del artista y que ahora reemprende puede ser peligrosa para la modelo. ¿También lo es para el artista? Liz, la compañera actual del pintor, posó para él al principio, tuvo miedo y abandonó; ahora diseña animales muertos, intentando conferirles un falso brillo que recrea la vida en la muerte, como un eco apagado del experimento que ambos iniciaron, contentándose con una vulgar vida en común rodeados de obras muertas.

¿Qué pretende Frenhofer? ¿Arrancar de una modelo viva a la diosa que reposa en su interior, su yo desconocido, su verdad? ¿O proyectar sobre ella un modelo abstracto, el yo del artista, moldeándola a su manera? Cuando Marianne se da cuenta de lo que pretende Frenhofer con ella, se rebela contra las posturas que le impone: se abre a sus emociones, a los recuerdos que la situación le suscita, expone (se desnuda) su vida ante el desconcertado pintor, le impone (sus) posturas más personales. La primera vez que la modelo se encamina al escenario para posar, aparece en lo alto de la escalera envuelta en una bata y avanza erguida como la diosa, ceremonialmente. Hacia el final, en una secuencia simétrica a la anterior, es ella quien dirige la puesta en escena, colocando los objetos que van a componer el cuadro, instalándose ella misma en su centro, dueña del espacio que tradicionalmente pertenece al pintor. Pigmalión ha sido evacuado de su posición activa en la construcción de un modelo de mujer preestablecido, adquiere la función de *voyeur*, atento a la aparición de la diosa, reconociendo una verdad oculta ante el despliegue espontáneo del cuerpo, en el que se inscriben las emociones.

UN POCO DE SOCIOLOGÍA

My fair lady (George Cukor, 1964), basada en la versión teatral de George Bernard Shaw, hacía del escultor un profesor de fonética, en un giro inesperado. No es la única adaptación, *Pigmalión* (Anthony Asquith, 1938) ya lo había hecho antes, y existen multitud de hijos adoptivos: otros profesores enamorados de sus alumnas, también creaciones suyas, en *Nacida ayer* (*Born Yesterday*, George Cukor, 1950; Luis Mandoki, 1993), en *La gatita y el búho* (*The Owl and the Pussycat*, Herbert Ross, 1970) o en *Educando a Rita* (*Educating Rita*, Lewis Gilbert, 1983).

Aquí, Pigmalión no necesita prosaicos materiales para recrear a la diosa. Como el pintor con la modelo, ya dispone de una mujer de carne y hueso, pero la extrae del barro, de la calle, para moldearla a su modo. Esta mujer de la calle —puro dinamismo— es lo contrario a la rigidez de la estatua del mito original. Al educarla (al socializarla), más bien petrifica a la mujer de carne y hueso y la convierte en una muñeca.



Bernard Shaw se sirvió del mito para criticar a su querida sociedad victoriana. Para ello, nada mejor que documentar el inmenso abismo que separaba las clases bajas de la *high society*, mediante un proceso de maquillaje, por el que una mujer aprende la forma de hablar y de comportarse en sociedad, haciéndola pasar por uno de ellos. En el momento crucial del relato, Pigmalión presenta su obra maestra en sociedad: es el momento del engaño supremo. En un primer ensayo, la mujer se hace visible en una carrera de caballos, acompañada de su mentor. El experimento concluye con un fracaso, pues ella, dejándose llevar por su indómita naturaleza, azuza a los caballos con su ruda forma de expresarse. Más adelante, en la recepción oficial, penetra en los salones con la arrogancia requerida: su manera regia de andar y su mirada altiva fuerzan en los presentes todo tipo de alabanzas.

Podríamos considerar el tema de *La fierecilla domada* como una variante de lo mismo: una mujer que debe (re)nacer, y para ello hay que (re)educarla, en un doble proceso de amor y aprendizaje de la reglas del juego. Catalina es una muchacha libre, su insoportable carácter no es más que una defensa frente a las imposiciones de la sociedad patriarcal que la obliga a casarse. Petruccio será el encargado de convertirla en una esposa sumisa y encantadora, despojándola de su vitalidad.

¿Podríamos considerar *Pretty woman* (Garry Marshall, 1990) como otra variante? Aquí la mujer es una prostituta, una de las Propéides castigadas por la diosa, cuyo trabajo es transformarse continuamente en el objeto del deseo del hombre. No hay un Pigmalión sino muchos, que la moldean según sus necesidades. El millonario Edward, tan poderoso como el rey de Creta, se enamora, como el Pigmalión original, de su propia obra, de la muñeca que ha comprado, sin saber que el espíritu de la diosa ya animaba previamente a la mujer. Más allá del romance entre Richard Gere y Julia Roberts, es Vivian quien transforma y humaniza al hombre de negocios, despertando en él sentimientos que había olvidado hacía tiempo. Era su manera de ser natural lo que había robado su corazón y no los ropajes que adquiere en la tienda más chic de Hollywood con su dinero, ni tampoco la forma fingida de comportarse en sociedad lo que lo había seducido.

En el cruce genérico a que el cine americano nos tiene acostumbrados reencontramos el mito en la figura de una agente del FBI (Sandra Bullock), que deberá transformarse en candidata a *miss* en un concurso de belleza que está en el punto de mira de un psicópata. En *Miss agente especial* (*Miss Congeniality*, 2001), una comedia británica de Donald Petrie, Michael Caine deberá oficiar como el estilista que debe feminizar la zafia y masculinizada apariencia de la agente, de forma similar a cómo en *Pretty woman* se suavizaba el reclamo de las prendas de ropa ajustadas de la puta, sustituyéndolas en ambos casos por el emblema de la feminidad que tanto triunfa en los templos de la alta costura.

LA RECREACIÓN DE UN IDEAL

Pigmalión persigue a la mujer 10 en todas las mujeres. Sólo una puede reencarnar a la mujer ideal. En muchos *films* encontramos un motivo que es ya clásico: la mujer (Afrodita) surgiendo de las aguas, como en *Forever mine* (Paul

Schrader, 2000). Es el momento en que el varón protagonista caerá hechizado ante los encantos de una mujer que lo hará desdichado, desencadenando múltiples calamidades.

En *10, la mujer perfecta* (*Ten*, 1979), Blake Edwards ironiza con esta imagen tan codificada de la diosa. La vemos primero embellecida por la enfebrecida imaginación del típico hombre casado con problemas, corriendo a cámara lenta hacia él, pero al abrir los ojos, ve sí a la escultórica mujer salir del agua, pero no avanza sinuosa hacia el objetivo de la cámara sino en una actividad tan prosaica como el *footing*. Esta imagen burlona y campechana de la diosa, con el cuerpo de Bo Derek, se convirtió en el emblema del film.

Aunque abiertamente no pueda ser considerada una versión de Pigmalión, sí encontramos rastros del mito en esta comedia de Blake Edwards, donde nuestro personaje se debate entre la doble significación de Venus como diosa de la virtud y soberana del deseo, que tiene su parangón en la doble moral del americano medio, cuya mujer perfecta debe ser virtuosa y lasciva al mismo tiempo, honesta ante la sociedad y voluptuosa en la cama.

En el film se ridiculiza la estúpida idealización de la mujer perfecta. Cuando el compositor George Webber consigue realizar finalmente su deseo de estar a solas con la mujer soñada, mediante un engaño, descubre aterrado que esta mujer, ya despierta al amor gracias a sus caricias, resulta ser no precisamente una mujer de mármol, tal como el mito pautaba, sino que, por el contrario, alcanza de inmediato altas temperaturas eróticas, con el auxilio del Bolero de Ravel, puesto una y otra vez en el tocadiscos: qué decepción, la mujer soñada sigue siendo una puta como las demás mujeres, no le entrega su amor sino su cuerpo, le da igual yacer con él que con otro, ni siquiera le importa lo que piense su marido. No es, pues, *su* mujer, aquella que al despertarla ha hecho suya, sino de otros, de todos. No es su Galatea, sino una más de las Propérides, y Pigmalión la rechazará como a las demás.

La mujer ideal acecha en cada esquina, a veces arropada por la publicidad, como en una secuencia de *Corazonada* (*One from the Heart*, 1981, Francis Ford Coppola), donde la imagen de una mujer de neón cobra vida al fondo de la imagen. Encarna, durante unos segundos, el deseo del protagonista de encontrar a una compañera. La imagen se anima por unos instantes, en el interior burbujeante de una copa, para desvanecerse en el cielo constelado de las promesas y los sueños.

Pero es en la industria del sexo donde mejor se recrean las fantasías masculinas, como en el extraño cabaret que el armenio Atom Egoyan pone en escena en *Exótica* (1994), un lugar a donde los hombres acuden en busca de su yo más profundo, deseos inconfesables que se encarnan en mujeres de movimientos sinuosos como llamas, que son al mismo tiempo ángeles, diosas protectoras.

LA TRANSFORMACIÓN POR LA MIRADA

Hemos visto cómo el pintor da vida a sus creaciones con la caricia de su pincel. Mucho antes del contacto físico, precediendo la manipulación de la materia primigenia que dará lugar al advenimiento de la diosa, el artista debe mirar a la

modelo, aprehender sus formas con la fuerza de la mirada. En la novela *Metrópolis* de Thea von Harbou, que serviría de base a la célebre película de Fritz Lang, el científico Rotwang se inspira en una de las trabajadoras para la creación de un robot femenino, siguiendo una pauta que tiene más de magia que de técnica: mira durante un buen rato a María y luego, trasladándose a la estancia contigua, donde reposa el cuerpo de metal y vidrio del ser inanimado, realiza sobre su cromada superficie una imposición de manos. Pígalión transfigura su objeto de contemplación mediante la mirada, pieza fundamental del erotismo.

En *De entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), es la mirada de Scottie la que va apropiándose de una mujer distante, proyectando sobre ella la imagen de una mujer ideal que él ha construido, ficcionalizado, asignándole una falsa biografía, la de una mujer que no existe, que alguien ha representado para él.

En este proceso de vivificación, la diosa (la mujer imaginada) penetra a la mujer vulgar, real, transformándola en Galatea, de una forma mucho más sutil que la empleada por el profesor de *My fair lady*, que convertía a una mujer de la calle en una dama de la alta sociedad, mediante lecciones de urbanidad y buenos modales. Ni siquiera hace falta la imposición de manos imaginada por Thea von Harbou.

Scottie trata de recrear la mujer de sus desvelos, a la que cree muerta, a partir de un modelo de carne y hueso, Judy, una mujer que se le parece, que le recuerda a ella y que ha encontrado por azar. Entonces empieza a vestirla, maquillarla y peinarla como a la otra, sin saber que era la actriz que ya la había recreado para él, representando el papel de Madeleine, para que, en la intriga policial que el film despliega, un simple asesinato fuese interpretado como un suicidio ante los engañados ojos del detective que debía seguirla para su protección.

La espera siempre tiene algo de doloroso. En el apartamento de Judy, que es ahora templo, nuestro hombre ruega a la diosa que su súplica sea escuchada, que aparezca Madeleine, su Madeleine, en el cuerpo de Judy, como en un exorcismo.

El proceso de vivificación se inicia, como en Ovidio, con un beso y finaliza con una dulce, apasionada caricia. En el transcurso del beso final, visualizado mediante un largo movimiento circular alrededor de la pareja, el espacio se transforma y el pasado se hace presente. Cuando avanza hacia él, hacia la cama donde él la espera, la mujer es ahora la diosa rediviva y no la vulgar actriz que la impostó, reforzado por la iluminación mediante un halo verde que transfigura la puerta del cuarto de baño en hornacina, en acceso del más allá.

En *Marnie la ladrona* (*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964), Pígalión se siente atraído por el vértigo de una mujer que aparenta ser otra cosa, que esconde un secreto. Durante la luna de miel, la cama centra la atención de la escena, con su promesa de inmediatos deleites. Como en *De entre los muertos*, Marnie surge del cuarto de baño, tras la dolorosa espera del ansioso amante, pero aquí no hay ningún signo que anuncie la presencia de la divinidad. La mujer viste una túnica de vestal y avanza hacia él con la rigidez del mármol, reacciona con violencia frente a las caricias vivificadoras. Pígalión deberá encomendarse a los dioses en forma de la nueva ciencia del inconsciente para deshacer el hielo y animar sexualmente a la muñeca viviente.



SOMETIMIENTO

En *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), Pigmalión procede de modo inverso: para poder resucitar a la esposa muerta, primero debe hacerse con una estatua, modelo viviente sobre la que revivir el fantasma. Para ello duerme a la joven Viridiana mediante una potente droga que la convierte en inerte muñeca. La transporta en brazos por la casa, al compás del Réquiem y la deposita suavemente en la cama, ataviada como una novia virginal. Convertida en estatua, Pigmalión la contempla embelesado, enamorado más que nunca de su obra: es el cuerpo de una modelo que representa ahora para él a la mujer que murió antes de poseerla, de la misma forma que con Marianne, el pintor Frenhofer reiniciaba su peculiar búsqueda de la diosa.

El personaje de Fernando Rey espera una señal de la diosa, que acude en forma de niña inocente, cuya curiosidad la convierte en testigo, doblando nuestro placer escóptico. Entonces, siguiendo a Ovidio, la besa en los labios, y luego acaricia su pecho, sintiendo cómo fluye el calor de la vida (en la muerte).

Más tarde, le confesará su abyecto crimen no culminado, pensando que con este engaño podrá retenerla a su lado. Considera que, al hacerla suya, la ha transformado y se sentirá obligada a quedarse con él, encadenada para siempre. Pero el ritual ha surtido efecto, y aunque no hubo consumación física del acto, Viridiana se siente trastornada, convertida en otro ser que no se reconoce.

Aunque una de las virtudes de Galatea es la sumisión, Pigmalión debe mantenerse alerta. Para poder disponer de su Galatea a su antojo, deberá encadenarla a la cama, como hiciera Hefesto, el herrero cornudo del Olimpo.

En *Él* (Luis Buñuel, 1952), Pigmalión es un paranoico. En esta perversa versión del mito, don Francisco cree que no ha conseguido la aquiescencia de la diosa. Todas las noches, cansado ya de sus infructuosas súplicas (don Francisco es un perfecto caballero que cumple de día con los ritos cristianos), somete a la estatua a castigos corporales. A diferencia de lo que ocurría en *My fair lady*, no tiene necesidad de sociabilizar a su pareja, de someterla a una prueba para demostrar su éxito. Su matrimonio es impecable socialmente, y sin embargo está convencido de que la diosa le traiciona. La mansión se transmuta cada atardecer en un lóbrego sótano sadiano, invadido insidiosamente por la jungla del inconsciente en forma de una vegetación lujurianta que invade los patios adyacentes. Francisco se introduce en la habitación de la esposa pertrechado de instrumentos cuya función nos estremece: una hojilla de afeitar, aguja e hilo. Ella está tendida, dormida, a la espera de una caricia. Pero las intenciones del hombre, con una cuerda en ambas manos, son inequívocas.

En la versión de Robert Graves del mito², el rey de Chipre mantenía sobre la cama una imagen votiva de la diosa, como talismán que salvaguarda a su poseedor. En *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1986), la mujer, como la diosa, lo

² GRAVES, Robert (1993): *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial.



protege en el juego, ahuyentando la mala suerte. Casi al final del film, Dionisio Ridruejo empieza a perder en las cartas, mira a la Caponera, su mujer, presente en la estancia todo el tiempo, y se juega la casa, su última posesión, que también pierde. Su mujer, su ángel protector, hacía horas que había muerto.

MUÑECAS

En las versiones más modernas del mito reconocemos una misoginia desatada, en especial en el siglo XIX.

En el relato de Hoffman, la fascinación de Nataniel por Olimpia eclipsaba a su novia, vulgar e insípida. En la *Eva futura* de Villiers, se relata el intento de sustituir a la mujer real (la encantadora novia de lord Ewald, miss Alicia: bella pero zafia y vulgar, cercana a la animalidad como toda hembra, impidiendo que el hombre pueda «elevarse», una bestia con aspecto de diosa) por una autómatas, la incomparable Miss Haladay, que sintetiza la suma perfección. Siempre es mejor sustituir a la mujer, tosca imitadora, por la diosa auténtica, hecha de fluidos celestiales, de electricidad.

Podríamos extender la idea de una estatua a la de una muñeca: una muñeca es un objeto inarticulado, fabricado tomando como modelo a una mujer aniñada. A diferencia de los autómatas, que parece que poseen vida propia, la muñeca es animada por la acción directa del hombre, que la manipula, convirtiéndola en un personaje.

La mujer como muñeca ha tenido un gran desarrollo en la literatura y el cine. «Hola, muñeca» es una expresión que se repite en tantas películas americanas. La encontramos ya en títulos como *Adiós, muñeca*, de Raymond Chandler, o *El valle de las muñecas* (1967), novela rompedora de Jacqueline Susann, actriz y escritora, donde se describen sus experiencias con la droga y el sexo, y que dio pie a un melodrama de Mark Robson (*Valley of the dolls*, 1967) sobre el mundo de las actrices.

En el cartel de la película, las tres jóvenes actrices posan sobre una cama como «muñecas», como Galateas disponibles, a punto de encarnar a las diversas versiones de la diosa. Una de ellas (Sharon Tate) trabaja en películas pornográficas y se suicida cuando descubre que tiene cáncer. Otra es una cantante ambiciosa (Patty Duke), que sucumbe a las pastillas. La tercera (Barbara Parkins) termina trabajando en spots publicitarios.

Más bien se trata del mito al revés: de la muñequización de las mujeres de carne y hueso. El hilo de sus vidas ya no lo controlan ellas, sino que son víctimas de una vida de ficción que las zarandea.

En una página web encontramos a una serie de Pigmaliones privados que coleccionan vídeos o fotos de misses, les llaman missólogos.

Si en *Él* se nos descubría un sistema ignominioso de sometimiento, las muñecas posibilitan una manera menos cruenta de mantener sometida a la mujer, sustituyéndolas.

En *Tamaño natural* (Luis García Berlanga, 1973), Pigmalión reconstruye alrededor de su relación con la muñeca los estereotipos de una relación de pareja:



las peleas, los celos, las desconfianzas. Finalmente decide desembarazarse de ella, arrojándola al río.

Michel Piccoli no es aquí un escultor, ni el pintor que años después interpretaría en *La bella mentirosa*; tan sólo un dentista con piso en París, separado de la mujer, que vive con su madre. Adquiere la muñeca, que le viene embalada en un cajón que recuerda un ataúd. Nada más abrir la caja, acaricia su pecho. Más adelante, se ducha con ella, conformando con sus brazos y sus piernas un abrazo ficticio, asignándole un comportamiento pudoroso en la intimidad. Es un Pigmalión que mueve los hilos de su muñeca, convirtiéndola en la mejor de sus amantes. En la playa, ya de noche, donde la conduce después de una fiesta, le confiesa que las otras mujeres que llevó hasta allí se quejaban de la arena y la humedad. Cuando invita a una mujer a subir a su piso, le supone a la muñeca unos celos que él cree injustificados, y se excusa diciéndole que la otra es simplemente una puta, un mero trámite sexual rápido y sin importancia. Será la madre quien descubra a la muñeca, quien la vista con decencia y la vaya llevando por la senda de la sociabilidad. Como en *My fair lady*, es esta educación burguesa la que maleará a la muñeca, desatando la furia.

LA FURIA DE AFRODITA

En la última novela de Salman Rushdie, *Furia*, encontramos una novedosa reflexión sobre *las muñecas*. El Pigmalión creador se llama Malik Solanka, un docto profesor de filosofía que acaba dando vida, no a una muñeca sino a muchas, insuflándoles su sabiduría. Estas muñecas, como las actrices, como las prostitutas, encarnan diversos papeles, pero no dejan de ser creaciones del hombre: idealizaciones.

La novedad respecto a otras muñecas es que Malik Solanka las provee de biografía. Su amor por ellas, por sus criaturas, por su yo más íntimo que se expresa en ellas, les confiere una vida independiente. También en la modelo de *La bella mentirosa*, muñeca inarticulada al servicio del artista, se despertaba luego una criatura que anidaba en ella, no mediante las caricias del amante furtivo sino con el calor de una biografía que humaniza la mirada.

Adelantada la trama, la sociedad de consumo atrapa estas simpáticas muñecas en las redes de la mercadotecnia, prostituyendo, ahora sí, las ideas filosóficas (personales, auténticas) sobre el mundo, para convertir a Cerebritito, que así se llama su muñeca más personal, en un personajes de los *mass media*. Hay ahí un doble proceso:

- Las muñecas (reflejo de los personajes televisivos, simples sombras de un mundo ficcionalizado) se humanizan (se hermanan con los demás personajes que habitan el mundo televisivo).
- Como en *El valle de las muñecas*, las mujeres se muñequizan, adoptan la pose de aquellos personajes, los imitan. Se dejan usar como muñecas, como mujeres niñas de un culto oculto. En el *best seller* de Jacqueline Susann las actrices perdían sus ilusiones iniciales e iban cayendo una a una en la furia fagocitadora de un sistema inhumano. En *Furia*, los hombres, siempre in-



satisfechos, se deshacen de ellas, las matan, arrancándoles la cabellera, es decir, aquello que las distingue como muñecas.

Y ahí aparece la furia del personaje, que le obliga a abandonar a su mujer y a su hijo, esconderse en otro país, alejarse de sus criaturas. Tiene miedo de sí mismo, de las consecuencias de sus actos, huye de sus seres queridos para protegerlos de su furia inconsciente. Cuando ya en Estados Unidos aparece un psicópata asesino, el antiguo profesor se siente culpable de estas muertes, como si su furia individual planeara sobre la colectividad, en vez de considerarse la víctima de un desasosiego universal.

Su particular furia sólo desaparecerá por mediación de la diosa, reencarnándose (en esto va siguiendo a Ovidio) en una nueva versión de su muñeca, una versión más auténtica porque sobre ella proyecta su yo más oscuro. La diosa no sólo como musa sino como inspiradora, el hombre sometido a sus musitaciones, encauzando su vida en un mundo prostituido.

En esta subversión del mito, Rushdie describe el momento culminante (el momento en que ella despierta) de modo inverso: como Frenhofer, es él quien está abatido, muerto en vida. Ella se sienta a horcajadas sobre él, y día a día, minuto a minuto, va ganando terreno, erotizándolo, insuflándole la vida. Entre ambos, como una añagaza, se interpone una blanda almohada (un elemento esencial de la cama de la versión original del mito), que amortigua el flujo amordazado de la vida.

Pigmalión, consciente de esta manipulación a que es sometido por manos tan hábiles, en este proceso de liberación de su ser más auténtico, crea un mundo paralelo y llama a este acontecimiento «la Rebelión de las Muñecas vivas», y a sus nuevos personajes «los Reyes Marioneta sin Hilos». Transpone su mundo personal a un mundo de fantasía. Este mundo ficcional, como en la caverna de Platón, es un eco del mundo real. Encontramos en él a un fabricante de robots, que crea a un cyborg que es a su vez fabricante de robots. Eco de un eco. Quién construye a quién. O, más pertinente todavía: quién manipula a quién, pues es la lógica del mercado la que acaba manipulando al creador. Pigmalión está atado a un pasado, enterrado en vida. Será otra mujer (quizás la diosa auténtica), cuyo rostro inspiró la fabricación de la nueva muñeca, quien finalmente animará al protagonista, no besándolo, pero sí, como en el Pigmalión original, mediante una caricia: tocar su pelo encrespado es la llave que va a liberar la energía aprisionada de su pasado, que, como un dique, se desbordará.

PIGMALIÓN Y LA MUERTE

Rodea a la muñeca un halo perverso. Es, en principio, un juguete infantil. Pero los adultos, como los niños, se refugian en las muñecas en busca de su salvación. En la muñeca los niños proyectan sus miedos (el miedo de perder a una madre, de la que la muñeca es un sustitutivo; más tarde, la situación se revierte, la muñeca pasa a ser la hija de sus desvelos), pero también llega a ser su mejor amiga, la de las más íntimas confidencias.



La muñeca, como Galatea, es protectora. El niño la acuna para después despertarla. La muñeca abre los ojos, el niño respira aliviado: ha vencido, una vez más, a la muerte.

Este lado inquietante de la muñeca la asocia a la muerte. La muñeca, cuando está abandonada, cuando no hay una persona junto a ella que le insuffle vida, parece un cuerpo inerte, desarticulado.

El fin de las muñecas es siempre el abandono. El cadáver de una mujer, tirado en medio de la calle, en tantos *films* de psicópatas, no deja de parecernos una muñeca desechada.

Jack el destripador era un especialista en este campo: en la versión del cómic de Alan Moore³, el asesino cumplía un ritual de muerte: sellaba con sangre un antiguo pacto para defenderse de la diosa, que permanece sujeta a las columnas de la catedral de Saint Paul en Londres. Pretende impedir la vuelta triunfante del matriarcado, contener el infame poder de la mujer desatada, que pueda arrastrar al hombre en su incontinencia sexual a las aguas pantanosas de la inconsciencia.

En la novela *Wilt* de Tom Sharpe o en el film *Cómo matar a la propia esposa* (*How to Murder Your Wife*, Richard Quine, 1965), el abandono de una muñeca hinchable en una obra, en medio de la noche, es interpretado por la sociedad como un asesinato real, que acusa al protagonista de la muerte de la propia esposa. En *Tamaño natural*, el protagonista, después de contraer matrimonio con la muñeca, se deshacía de ella arrojándola al Sena.

La muñeca sobrecoge en su inmovilidad. Su mirada, fija en nosotros, nos incomoda. Al suponerle vida propia, sospechamos que nos devuelve la mirada, que adivina, al mirarnos, nuestros más inconfesables pensamientos. Penetrar en el mundo de las muñecas tiene sus riesgos. Las mujeres desnudas de Paul Delvaux, caminando en mitad de la noche, o exánimes sobre las camas, nos aterran en su siniestra inhumanidad.

Los sofisticados androides de *Blade runner* poseen también su lado inquietante. En su perfección, los creemos humanos. Como el hombre, han sido tocados por el dedo de la muerte: su creador les concedió una fecha de caducidad. Esto es lo que más los humaniza, su temor a la muerte, lo que les llevará en última instancia a hacerse preguntas sobre su origen, como lo hiciera la Eva de *La prometida*. En la versión del director, se intuye que también el cazador de androides puede ser uno de ellos, en una versión más perfeccionada. Sin embargo, en su primer encuentro con Rachael en su apartamento, contrasta la sangre real de él con la palidez del rostro de ella, ofreciendo seductora su imagen de muñeca antigua.

Son las mismas mujeres que el doctor William Harford, el protagonista de *Eyes wide shut* (Stanley Kubrick, 1999), sorprende en la orgía misteriosa a la que no ha sido invitado. Mujeres hieráticas, que cubren sus rostros con un antifaz, para que su mirada exterminadora no nos afecte. Podemos mirar, con la condición de que no

³ MOORE, Alan (2001): *From hell*, Barcelona, Colección Trazado, Planeta de Agostini.

seamos mirados, todo lo contrario de las prosaicas escenas explícitas de sexo del porno. La sexualidad es un misterio, y penetrar en el templo de la diosa tiene sus riesgos. Se paga con la vida, con una vida.

PIGMALIÓN Y EL CINE

Como en el cuento de Hoffman, también los espectadores somos capaces de apreciar como seres vivos a los personajes que contemplamos en la pantalla. Son marionetas inanimadas sobre las que proyectamos nuestros más íntimos deseos. Son proyecciones idealizadas. Los héroes y heroínas llegan a ser más reales que la realidad, como en el film de Woody Allen, *La rosa púrpura del Cairo* (1985).

UN PARÉNTESIS: PEQUEÑO MANUAL SOBRE LA MIRADA EN EL CINE

Parto de la constatación de que el cine ha sido hecho mayoritariamente por hombres y dirigido hacia un público masculino. Sobre este espectador masculino actúan dos mecanismos fundamentales: el *voyeurismo* y el fetichismo.

El *voyeurismo* se alimenta del instinto escotofílico: el placer sexual transferido al placer de observar, el ojo de la cámara como una cerradura por la que fisgamos impunemente, sin riesgo de que nos sorprendan mirando.

La erotización / cosificación de la imagen de la mujer se efectúa gracias a la interacción de una triple mirada: la del objetivo de la cámara que sustituye a la mirada del director, la de los personajes (casi siempre masculinos) en el mundo ficcional y aquella que los espectadores sitúan sobre el mundo fantasmagórico de la pantalla. Las dos primeras tienen la virtud de escamotear la presencia (y la voz) del director, dejando al espectador inerte frente a la pantalla, sin un interlocutor a quien increpar.

La crítica feminista⁴ desvela cómo funciona el mecanismo por el que el hombre ejerce su poder: erotiza el cuerpo de la mujer en cualquier situación, independientemente de la carga erótica de la escena. El deseo del espectador, a través de su mirada, anima las sombras proyectadas sobre una pantalla. En el momento de contemplar un film, ejercemos de Pígalión, recreando para nuestro placer mujeres ideales que toman vida frente a nosotros durante apenas dos horas.

¿Qué ocurre con la espectadora femenina? Según esta misma crítica, la mayor parte de las veces se ve obligada a identificarse con un varón, y acepta su punto de vista con relación a las mujeres de las películas y de este modo las considerará caprichosas, superficiales, vacías e incluso pérfidas, tal como se las juzgaba en la novela de Villiers de L'Isle Adam para justificar la creación de un ser artificial que pudiese

⁴ KAPLAN, E. Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.

sustituirlas con ventaja. En otras ocasiones, identificadas igualmente con la mirada del protagonista del film, podrán descubrir en la imagen de la heroína a una mujer ideal, sobre la que proyectan sus deseos más íntimos.

La cámara fetichiza la forma femenina con el fin de suavizar la amenaza de la mujer, el miedo a la castración que los hombres experimentan tal como revela el psicoanálisis. De ahí la valoración excesiva, el culto a la estrella femenina: el hombre instala a la mujer en un altar, poniéndose así fuera de su alcance. La mujer como una diosa es una imagen tranquilizadora. Una imagen que protege al hombre contra la realidad exterior, contra el colectivo de mujeres reales que, con su lubricidad, amenazan el equilibrio que ha creado el hombre.

La Galatea que se manifiesta en los films de Sternberg con el cuerpo de Marlene Dietrich se mueve como una diosa entre las sombras, ejerce su poder de una forma sinuosa, parece peligrosa, pero es a fin de cuentas una pobre mujer: enamorada en el pasado, ahora arrastra un dolor que encubre con su indiferencia. Sternberg la viste con suntuosos ropajes, la fotografía con *glamour*, dulcificando sus aristas.

Durante la proyección volvemos al estadio del espejo (Lacan): el reino de lo imaginario, donde no existe ni sujeto ni objeto, antes de que emerja lo simbólico. Al identificarnos con nuestro doble, proyectamos sobre él nuestros deseos más ocultos, los más inconfesables. Ese doble que está en la pantalla suele comportarse mejor que nosotros y por esto deseamos ser como él.

La Galatea cinematográfica es creación nuestra. Como el escultor o el pintor con su modelo, nos sentimos orgullosos de nuestros fantasmas. Así como el artista se enamora de su obra, también nosotros amamos a los personajes de la pantalla. Pero no a todos, sólo aquellos que distinguimos con nuestro aprecio, y que constituyen diversos ecos de nuestros yo; a los demás simplemente los ignoramos.

¿Qué pasa cuando quien se pone detrás de la cámara es una mujer, si la mirada de la cámara es la mirada de la mujer, y es una mujer la protagonista, con quien se quiere que nos identifiquemos? ¿Qué ocurre entonces con la mirada escopofílica del varón, son *voyeurs* tan sólo los hombres, como una lacra genética? Laura Mulvey establece que la mirada del varón construye un espacio de placer. ¿Por qué, si el cine se despliega sobre el eje de la mirada, la mirada de la mujer no debe, a su vez, construir un espacio propio?

LA REBELIÓN DE LA MUÑECA: MIRADAS DE MUJER

Agnès Varda comenzaba su film *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, 1985) con el descubrimiento en una zanja del cuerpo de una mujer. Ignoramos quién es, no sabemos cómo ni por qué ha muerto. Sólo hemos visto su cuerpo exangüe, desarticulado, sin vida. El cuerpo de una muñeca a la que hay que inyectarle una biografía para poder humanizarla.

Comienza, pues, como en el mito de Pigmalión, obligándonos a contemplar a la mujer fría e inmóvil como la estatua (de muerte natural, ofician los gendarmes, seguramente de frío). Será al calor de nuestro interés, creciente en la medida



que el cuerpo del film se va desplegando ante nuestra mirada, como irá brotando vida de este cuerpo anónimo.

En esta tarea, nos va a ayudar una musitadora, la voz de la propia Agnès Varda (suponemos, en calidad de diosa), que se nos presenta desde la distancia: tampoco ella la conoce; la vio, quizás un día, quizás otro, tampoco sabe quién es.

Esta voz que escuchamos, que asignamos, por no tener otra evidencia, a la directora del film, no se va a encarnar en ningún personaje del film. Permanecerá ahí, sobre imágenes fugaces, en movimiento, de espacios que esta mujer misteriosa quizás haya recorrido o habitado.

Es una voz que tampoco se identifica con la mirada directa que ya conocemos, segura de sí, la mirada masculina que impone significados, que taladra la realidad, desnudándola. No, es una mirada esquinada, que se asoma a una verdad indefinida, sin asegurar nada.

Pero junto a esta mirada, el film se articula mediante una serie de secuencias contadas por personajes que, de un modo u otro, pero siempre de manera fortuita, han tenido algún contacto con esta joven en sus trayectos erráticos, en una huida de sí misma que sólo entrevemos.

La mirada femenina es pues una mirada fragmentada, que busca suturar la realidad mediante la exploración de un espacio común.

La mujer desconocida nunca llegará a presentársenos como la heroína de un film, con la cual poder identificarnos, sino simplemente como un personaje más que habita este espacio que la directora explora, rompiendo de este modo el mecanismo de fascinación del efecto Pigmalión del cine *voyeurista*.

La muñeca desmadejada del principio no supone el final previsible de la historia de una muñequización:

1. La mujer no ha sido víctima de un desaprensivo psicópata (y con ello se deshace el previsible armazón de film de investigación).
2. Tampoco se trata de reconstruir una biografía a partir de retazos (como lo hiciera la emblemática *Ciudadano Kane*, que sí reconstruye un personaje a pesar de que argumentalmente el encuestador no halla la respuesta).
3. Sino que la película se empeña en establecer un nuevo «contrato de lectura», en el cual la Galatea de turno ocupe un lugar nuevo.

